“La expresión sonora del Teatro-Performance de Alber to Kurapel”.

0. Introducción.

Nuestra investigación doctoral propone explorar la noción de expresión sonora a partir de los conceptos de *“texto espectacular”* y *“teatralidad menor”,* para lo cual hemos considerado centrar nuestra investigación en la experiencia del Teatro-Performance de Alberto Kurapel: actor, dramaturgo y músico chileno asilado en Montreal-Canadá entre los años 1974 a 1995, producto de la dictadura militar de Augusto Pinochet.

Hemos elegido a este autor y su experiencia escénica, ya que integra en su espectacularidad diversos lenguajes intertextuales, paratextuales e híbridos permitiéndonos abordar de manera distintiva lo sonoro de lo musical más allá del binomio purista de la concepción eurocéntrica, como subordinación entre sonoridad y transcripción, sino como oposiciones conceptuales que devienen en una performance, “más exacto “performance teatral”[…] una forma híbrida que se define como un principio generador de la *performance* y que implica, por ejemplo, el nivel de constelación de las figuras performativas, una figura ´Kurapel´ como resultado de una multiplicidad de mediaciones” (de Toro, F 2018: 177).

A partir de un enfoque cualitativo desde el cual hemos realizado un análisis exhaustivo de las obras del autor, publicaciones de artículos y ponencias, coloquios nacionales e internacionales sobre teatro latinoamericano[1] y referentes

[1] En el caso del Coloquio Internacional sobre Teatro Latinoamericano, Hibridez-Transmedialidad-Cuerpo; instancia dirigida por Alfonso de Toro, auspiciada por la Deustsch Forchungsgemeinschaft y que contó con la colaboración de Ibero-Amerkanisches Institut Preu*B*ischer Kulturbesitz, Ibero-Amerikanisches Forschungsemiar de la Universidad de Leipzig, en 2003. La publicación del material en 2009 por la editorial Georg Olms Verlag, se menciona la obra del performance Kurapel en: *Cartografía de la Otredad espectacular “Cross-Cultural-Borderland-Performances” en la obra de Alberto Kurapel y Guillermo Gómez Peña* (A. de Toro); Novas cartografías nas perfomances de Latino-Amercanos na America do norte: Guillermo Gómez-Peña, *Borde Brujo* (1993) e

al Teatro-Performance[2], material documental y cinematográfico[3], también discográfico, es que proponemos un marco teórico y conceptual basado en los aportes de Derrida (1967, 1968)[4], Deleuze (1988, 1989)[5], Deleuze y Guattari (1975)[6], Barthes (1986)[7], F. de Toro (2002, 2011-2018)[8], permitiendo concluir que el Teatro-Performance corresponde a una expresión artística de exilio y en la cual el performance Kurapel, por medio del cuerpo en tanto soporte material y experiencial, deconstruye el lenguaje teatral a partir de un sistema de diferenciación entre escritura y habla, donde el signo es desterritorializado de su valor logocentrico para ser resignificado en la diferencia. El interés de nuestra investigación está centrado en el

Alberto Kurapel, Off-Off.Off ou sur le toit de Pablo Neruda (1986) (C. Gronemann y C. Sieber); El actor como transeúnte de los signos escénicos híbridos y transmediales (A. Kurapel).

[2] Véase en la publicación del Coloquio Internacional Poéticas híbridas: memoria y performance, transmedialidad en la obra de Alberto Kurapel, en: El teatro performance de Alberto Kurapel. Acercamiento crítico, realizado en Santiago de Chile (2013).

[3] Refiere al documental *Geografía de Ausencias CinEscena de Exilio*, de Susana Cáceres y editado por el Centro Latinoamericano de Teatro Performance CELTEP y La Compagnie des Arts Exilio, financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, 2017. También, la obra *Off-Off-Off ou Sur le toit de Pablo Neruda* (Kurapel, 1986), llevada al cine por Jorge Fajardo, Canadá.

[4] *De la grammatologie (1967) y Différance (1968),* ambas obras plantean la deconstrucción como estrategia entre oposición del habla y de la escritura ante el principio de identidad, en donde los términos de oposición -tanto el aislado como el valorado- dependen del término que se rechace. En este sentido, Derrida deconstruye la relación entre habla y escritura. Para él, la dinámica de la diferencia es anterior a toda identidad.

[5] El texto Le Pli, Les Éditions de Minuit, Paris, edición en francés 1988 y la edición al castellano en 1989, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

[6] En la noción *littérature mineure* introducida por Deleuze y Guattarri, con lo cual ambos autores abordan el problema de la desterritorialización del lenguaje.

[7] *El "grano" de la voz*, en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*.

[8] En Fernando de Toro, *Intersección II*, *Intersección III*, y en *Alberto Kurapel, Teatro-Performance, Alteridad y Memoria*, Fernando y Alfonso de Toro.

impacto producido entre sonoridad y lenguaje, lo cual abordaremos como “expresión sonora”, a partir de lo cual el cuerpo de quien canta en contacto con la lengua, en tal caso ´Kurapel´, asiste a su propia experiencia meta-corporal, posicionándose más allá de un acto comunicacional o de un gesto puramente dramático. Sin embargo, no en todas las obras del performance su canto está presente; aun así, otras voces intervienen la performance mediante sonidos mediatizados u otras prácticas instrumentales, donde la expresión se vuelve fragmento del significante. La huella del sonido que habita en la fractura se repliega, *“le pli”*- abordado más adelante- representa la heterogeneidad infinita, lo heteróclito del trazo que se advierte en el texto espectacular.

La obra de Alberto Kurapel, fue estudiada y difundida internacionalmente por Fernando de Toro (1950-2022), quien fue catedrático del Department of English, Film, Theatre and Media de la Universidad de Manitoba, Canadá. Orientado hacia la práctica transdisciplinaria, F. de Toro centró su investigación en el ámbito semiótico y transcultural del Teatro Performance, manifestando especial interés en la noción de alteridad desarrollada por Kurapel.

> Es a partir del concepto de alteridad en lo que yo llamaría “filosofía y psicología modernas” de donde arranca la noción de alteridad que nosotros ocupamos en este estudio, puesto que es aquí donde encontramos los instrumentos analíticos que nos permiten deslindar la noción de alteridad de las nociones de diferencia e identidad (de Toro, F 2018: 35).

Este concepto representa la otredad, también denominado margen o diferencia presente en investigaciones sobre postmodernidad, postcolonialismo y feminismo, lo vemos, por ejemplo en autores y autoras como Simone de Beauvoir (1949), J. Paul Sartre (1954), Edward Said (1978), Homi Bhabha (1994), Gayatri C. Spivak (1998), también en el concepto de *“differance”* en Derrida (1967) o en el de *“littérature mineure”* en Deleuze y Guattari (1978).

En sus investigaciones sobre literatura y dramaturgia, Fernando y Alfonso de Toro introducen la noción de "teatralidad menor" para referirse al tercer espacio en donde cabe la noción de texto espectacular, *"alt**a**ridad*" y "*difer**a**ncia* en función de un paratexto de expresiones híbridas. La noción de paratexto en Gérard Genette, corresponde al "conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencias de efectos lo que me parece más importante que su diversidad de aspecto" (2001: 8). La resignificación del signo en la performance se produce por medio de distintos dispositivos espectaculares con los cuales se intenta representar la negación de la identidad entendida como *différence*[9] . Como dispositivos espectaculares se entiende a los diversos sistemas mediáticos y comunicacionales, tales como el video, cine, fotografía, medios sonoros, materialidades acústicas, que tienen lugar en el espacio escénico teatral y/o performance.

> "Transmedialidad" entendida como el empleo de una multiplicidad de representaciones mediales. Además de este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios –en un sentido reducido del término "medios" (video, films, televisión)– así como también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. (de Toro, A 2009: 9).

Los estudios sobre teatralidad y performance de Fernando de Toro, desde los cuales desarrolló una propuesta semiótica teatral que introdujo en América Latina sobre las nociones de texto dramático y texto espectacular, le condujeron a establecer dos periodos en el Teatro-

[9] En Derrida, la *différence*, entendida como el orden que resiste a la oposición del lenguaje entre palabra y escritura como lugar de extrañamiento.

Performance, dando cuenta de un primer y segundo exilio en las obras de Alberto Kurapel. El primer exilio corresponde al periodo situado entre los años 1974 y 1995, caracterizado por el desplazamiento de la lengua materna y la adopción del francés. Corresponden al periodo las obras *3 performances teatrales*: *Mémoire 85/ Olvido/86*, *Off-Off-Off ou Sur le toit de Pablo Neruda* y *exiTilio in pectore extrañamiento* (1987), *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel/Prométhée Enchaîne selon Alberto Kurapel* (1989), *Carta de Ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier* (1991), *Colmenas en la sombra ou Lespoir de l'arriére-garde* (1994), *La bruta interférence* (1995). El segundo exilio del performance se inicia en 1996 con su regreso a Santiago de Chile, con lo cual la expresión de resistencia cultural en *10 Obras Inéditas* (1999) y *Reflejos Abrazados* (2008), poniendo fin al bilingüismo. Se vislumbra un tercer periodo el cual no ha sido explorado actualmente y que hemos llamado "Kurapel-Tardío". Este periodo se inicia con la escritura de *Callejones y Cristales* (2020), *2020* (2021)*, Contraluces de la Escena* (2022) hasta la fecha. La forma en que Kurapel enfrenta la escritura creativa se encuentra en los efectos postdictadura en América Latina, en el globalismo tecnológico y en la pandemia de Covid 19.

El término espectacular se inscribe dentro del fenómeno teatral desde el cual se expone una doble dimensión del lenguaje, ya sea como expresión verbal y como práctica escénica, afectando la escritura dramática y la performance, tanto como un objeto complejo y expuesto a la diversidad de unidades significantes, y es lo que en principio le otorga características de texto dramático y de texto espectacular. Tanto en Ruffini (1988) como en de Marinis (1997), el texto espectacular, o *"texte theâtral"* (Ertel, 1977), o *"représentation comme texte"* (Ubersfeld, 1981), corresponde a un "texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales, o subtextos, de diversa materia expresiva (texto verbal, gestual, escenográfico, musical, texto de las luces, etc,) y regido, entre otras cosas, por una pluralidad de códigos a menudo heterogéneos entre sí y de diferente especificidad" (de Marinis,1997: 5).

El concepto *“teatralidad menor”* derivado de *“littérature mineure”* en Deleuze y Guattari, con el cual Fernando de Toro (2018) define la escritura dramática de Kurapel, representa lo subversivo, rebelde y contestatario, desde lo cual el performance genera un quiebre, una separación insurrecta con el canon historiográfico occidental y el binarismo de la cultura, que sitúa su teatralidad en el concepto de *“in between”* (H. Bhabha,1994:18), entendido como el espacio “entre-medio”, de colaboración y cuestionamiento de la identidad cultural, que según F. de Toro “es la *escritura intersticia,(in between)* que sitúa su obra en el centro mismo de las problemáticas de identidad y alteridad” (2018: 34).

> Teatro/Performance menor´ significa, como estrategia de hibridación, plegarse a diferentes escrituras, discursos, textos, culturas, territorios para a su vez construir el suyo propio que se pierde en la traza de la transtextualidad y la transculturalidad en citas y más citas en una proliferación: *“pli sur pli”* (de Toro, F 2018: 179).

“Le pli¨, “El pliegue” infinito en Deleuze (1988, 1989)[10], aquel exterior e interior que separa la materia y el alma, en el Teatro-Performance y a la luz de algunos ejemplos, vemos en *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel* (1989), como es que el mito de Esquilo es resignificado en la trágica figura ´Kurapel/Prometeo´ quien enfrenta su destino en medio del desastre de la humanidad. De la misma forma, sucede en la triología *´2020´*(2021): *Damos Gracias, Coincidencias* o en *Fase 1,* en las cuales Kurapel expone la tragedia del medievalismo*,* el pliegue desde el cual los personajes *Cristo Zambrano* (indígena del sur de Chile), *el Pintor* (haitiano) *y el Flagelador*(asiático)*[11],*

[10] La primera edición en francés *Le pli. Leibniz et le Baroque.* Les Éditions de Minuit, París 1988. Otras ediciones al castellano en 1989, particularmente en el caso de Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona y Paidós , Buenos Aires.

[11] Los personajes corresponden a la obra de Teatro-Performance Damos Gracias, que hace parte de las tres obras expuestas en “2020”. Las características físicas de cada personaje: indígena del sur de Chile, haitiano y asiático, son especificadas indicaciones didascálicas de Alberto Kurapel.

asisten al colapso planetario producto de la pandemia Covid 19. La desobediencia desata el castigo implacable ante la pérdida de la Fe. Aquella culpa conducirá a los personajes al sacrificio de entregar al hijo para el perdón de los pecados del mundo representado en la figura agónica de *Cristo Zambrano*, ´el indígena´, quien tras los azotes y flagelos al cual es sometido, ofrece al *Pintor* su dolor bajo la metáfora del "cordero" con el propósito de aplacar la ira de Dios, la obra de arte triunfa en el horror y en el espanto de la tortura física y moral. En *Damos Gracias*[12], el poema sinfónico *"Noche Transfigurada"* de Schönberg, inspirado en "Verklärte Nacht" de Richard Dehmel, encarna la verdad miserable revelada en el acto de la carne, confabulado y traidor, tal como en la trama del poema que relata el encuentro nocturno de dos amantes. Tras su triste caminar por un extenso bosque de robles y bajo la luz de la luna, ella profundamente enamorada de él, confiesa esperar un hijo de un desconocido. En la obra de Kurapel, el *Flagelador* coloca el "long play 78 rpm"[13] , el poema es dirigido por Herbert von Karajan[14], mientras *Cristo Zambrano* es azotado despiadadamente y el *Pintor*, concentrado en la pintura, le suplica:

> "Más dolor, el rostro, los ojos, dolor hijo, eso es lo que necesito. Esmérate, te lo pido. Necesito más dolor. Piensa en el sufrimiento de Cristo" (Kurapel, 2021: 47).

[12] Obra de la trilogía *"2020"* de Alberto Kurapel.

[13] Con esta denominación se conoce al disco de goma laca endurecida que apareció junto con la invención del gramófono a fines del siglo XIX. El número ´78´ corresponde a la velocidad angular por minuto por cada giro del disco, el cual contenían una sola grabación por ambos lados. A pesar de que este formato fue reemplazado posteriormente por discos de vinilo, el "long play 78" continuó comercializándose hasta los años setenta en algunos países, a pesar de que en 1959 este formato inventado por el alemán de ascendencia judía Emile Berliner había quedado obsoleto.

[14] Entre 1954 hasta su fallecimiento en 1989, Karajan dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín, siendo reconocido como uno de los directores más importantes del siglo XX a nivel internacional. De nacionalidad austriaca y decendencia eslovena, su militancia en el Partido Nazi le permitió impulsar su carrera musical que gozó de exclusiva relevancia y esplendor durante la Segunda Guerra Mundial.

En el poema sinfónico se nos revela cómo el pecado de la carne es perdonado mediante la ´Transfiguración´, la resurrección de Cristo representada en la luminosidad que cubre el paisaje y resplandece en el rostro de la mujer al igual que el dolor resplandece en *Cristo Zambrano.* Continúa la obra y el fragmento del *Kiriale Romanum* de la *Misa VIII* Agnus Dei, aplaca el pecado transformando la imperfección de los hombres en la causa eterna de la existencia de Dios, por quien, de manera devota, por medio del canto y su encantar reproduce el ritual del sacrificio: "El Pintor hace señas al Flagelador quien obedece inmediatamente, tomando otro látigo. Azota ferozmente a Cristo Zambrano, luego va al tocadiscos y coloca otro disco. Se escucha *"El Kyrie de la Misa VIII"* de Angelis en Canto Gregoriano (Kurapel 2021: 53).

Las distintas materias expresivas que conforman la performance de Kurapel, operan como mediaciones, como identidades o desdoblamientos en constante tensión: como actor, director, músico, auto-traductor de su yo individual, etc, Kurapel aborda la performance a partir del estado de precariedad social y de medios artísticos con que produce sus obras sin dejarse silenciar por las circunstancias económicas. Por el contrario, las utiliza para construir un nuevo espacio en los márgenes y es a partir de allí que expone su condición de marginado, migrante, exiliado, mediante un teatro de experimentación en donde la performance se vuelve un laboratorio en el cual confluyen y desencuentran diferentes lenguajes y prácticas artísticas:

> "Una persona descolgará lentamente la cortina de nylon con manchas de pintura negra que cubre la boca del espacio escénico. Pausa. Zumbido electroacústico de un gigantesco tábano. Lenta introducción de la Sinfonía N°1 de Johannes Brahms. En otro plano se escuchará el Corrido mexicano de "Marienta", El espacio escénico está ocupado por numerosos ladrillos, tierra, cemento seco, tablas dispuestas como para continuar una construcción o destrucción. Tozos de nylon transparente, sucios cubren ciertas partes de las instalaciones. […] En el fondo cuelga una gran tela blanca donde se proyectarán las diversas secuencias cinematográficas y

> diapositivas. […] Se escuchará en Off golpes de martillo sobre metal y roca. Cada performance permanecerá con los ojos vendados durante toda la obra…" (Kurapel 1989: 44). *"Prometeo encadenado según Alberto Kurapel". "Prométhé enchâinê selon Alberto Kurapel".*
>
> […] treinta espectadores ante una enorme cortina de plástico transparente: detrás, difusamente, bultos en el centro (que se develarán como cuerpos y momias ancestrales) [..] La apertura del telón revela algo desconcertante: el espacio está poblado por una gruesa capa de polvo y ladrillos. Este es el espacio por donde se desplazará Prometeo… (de Toro, F 2018:24).

Kurapel tensiona sus distintas identidades con que radicaliza la performance, así por ejemplo, el desdoblamiento Kurapel/músico/cantante/poeta/mítico, le permite transitar por distintas memorias, para luego resignificarlas culturalmente a partir del mito ancestral y un presente/ausente en la narración en forma de fragmentos insterticios con que expone la otredad, lo cual nos recuerda el estudio de los juegos de garganta que J.Nattiez (1980)[15] desarrolló sobre las culturas circumpolares y las similitudes presentes entre los cantos inuit de Canadá y los ainu de Sakalin de Siberia. La investigación determinó la existencia de semejanzas sonoras en rasgos lingüísticos como entonación, sonidos inspirados, expirados y genéticos sobre el aparato fonatorio como de los movimientos del cuerpo, permitiendo situar las diferencias en la resignificación del significante, vale decir en aspectos propiamente culturales. Estos rasgos que de igual forma observamos en el Teatro-Performance y que profundizaremos detalladamente a lo largo de nuestra investigación, nos servirá como base para proponer un enfoque analítico, a través del cual abordaremos la expresión sonora enfocada en tres aspectos analíticos que Nattiez define: a) como hecho, b) como trazado y c) como investigación, todo aquello supone considerar varios factores cuyo conocimiento es necesario para definir el

[15] Inuit throat games and harp songs. Eskimo Women´s Music of Povungnituk , Canadian Music heritage Collection, MH 1001, WRC1-1349 (Music Gallery Editions Toronto, 1980)

campo en que puede operar como meta-análisis sobre un objeto analítico que determinará su importancia; “el conjunto de los puntos de vista característicos de un enfoque particular del objeto” (Nattiez, 1987:170). Estos factores corresponden al contexto epistemológico, el contexto émico-endémico, el proceso comunicativo musical y la dimensión del corpus musical, lo cual profundizaremos en un capítulo específico de nuestra tesis.

Expresión sonora.

El término “expresión” supone la acción de manifestar a través de un gesto verbal o no verbal, aquello que deseamos revelar. Si además le incorporamos el concepto de “sonido”, valdría bien decir que la expresión sonora consiste en revelar una acción por medio de las propiedades físicas del sonido o de sus cualidades sonoras, tal cual lo son la resonancia, el eco, el ruido, la vibración. En el caso particular del Teatro-Performance, la expresión del sonido produce un quiebre acústico, como lo es en tal caso la paralelización entre dos lenguas enunciadas, por un lado, la nativa y otra, la adquirida cada una independiente de la otra como autotraducción.

> Su paralelización le servirá como un medio de marcar la diferencia y satisfacer la necesidad de comunicación, además de hacer vivir al espectador la situación ambivalente del exiliado, emigrado, desterrado, a través de un proceso de traducción semántico-sintáctico, fonético y cultural (de Toro, F 2018: 115).

La voz cantada constituye en esencia el grito de liberación tras la ruptura con lo binario, lo cual Kurapel representa en el fragmento de rock, pop, rap, blues, tonadas, cuecas, tango, milonga, sonidos de zampoñas, charango, quenas, percusiones en contraste de violines, violas, chelos, sintetizadores, la fonética bilingüe cuya expresión sonora revela la rusticidad o tosquedad vocal en una segunda lengua aprendida.

El lenguaje y la música comparten similitudes semánticas muchas veces convergentes; sin embargo, no

son unívocos, cada uno posee un sistema propio. Aun así, el lenguaje hablado posee una característica indisociable con lo sonoro lo que se manifiesta como gesto. El gesto involucra necesariamente una presencia que transforma lo cinético en una expresión, como sucede con la voz en tanto práctica instrumental. La voz cantada responde a tal experiencia de subjetividad devenida en gesto continuo surgida del cuerpo del performance. Lo sonoro y musical supone la relación cuerpo y corporeidad, una condición "*excrita*"[16] donde reside la palabra, lo que permite deconstruir las formas organizadas y semióticamente formadas en que se concibió tradicionalmente lo musical distanciado de la experiencia sensible. Esta resonancia o vibración del cuerpo, reproducen la escucha de sí y en sí mismo, más allá de las estructuras musicales con que se ha definido su lenguaje específico y axiomático, lo cual ha sido parte de las discusiones respecto al análisis formalista de lo musical. Por su parte, la condición "*excrita"* a la cual refiere Nancy, responde a la experiencia sensorial abierta entre cuerpo y corporeidad como vestigio y espaciamiento, al margen de toda interpretación y significación enunciativa.

> De toda escritura, un cuerpo es la letra, y sin embargo, nunca la letra, o bien, más atrás, más reconstruida de toda literalidad, una letricidad que ya no es para leer. Lo que, de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo (Nancy 2003b: 61).

La voz representa la inmensidad del mundo y el acto más sublime de representar la gestualidad del sonido:

> El canto, por lo tanto, va a significar no solo la voz sonora, sino que, además, la expresión más elevada del sacrificio, pues su existencia acústica, se debe al gasto del aliento del cantante, aliento que también es el soplo vital de todo ser vivo. Cantar es sacrificar parte de la propia vida, en la medida que ésta es expresión del aliento o soplo vital (Martínez 2009: 55)[17].

---

[16] El término "excrito" de Nancy, representa otra forma de reescribir el cuerpo, la cual va más allá del significado propio de lo cultural. Es justamente aquello, la diferencia del tacto de la palabra con que se deconstruye al cuerpo.

La experiencia musical del Teatro-Performance da cuenta de una aparente fusión entre sonoridades, pero que en definitiva la diversidad de identidades musicales representan el recorrido nómade en respuesta a la diferenciación entre la memoria del origen particular del "Yo" y la memoria colectiva o memoria histórica. Por lo tanto, la fragmentación de lo musical en tanto materialidad sonora y sensible de la voz y el gesto instrumental como índice de "un comportamiento, un sentimiento, una relación con otro, de una realidad invisible" (Ubersfeld 1981:197), cumple la función de resonador de la memoria y expresión rizomática del texto espectacular (Deleuze y Guattari, 1975: 34-37)[18]. Kurapel asume en calidad de *arkheión,* como señala Fernando de Toro (2018: 19) al proceso de ordenamiento y de consigna: "una escritura escinda por un pasado del cual Kurapel no puede escapar, puesto que es *archón*, protector de ese pasado que no quiere olvidar ni que otros lo olviden". Las expresiones sonoras muestran la tragedia y se archivan *"arkhé"*, un registro que permite continuar revelando mediante la creación artística la bestialidad de la dictadura y, a partir de lo cual Alberto Kurapel asiste a su propia transformación.

Para Merleau Ponty, el cuerpo se asume como centro de la experiencia sensible, más allá del hecho físico de su materialidad, se convierte en los límites del espacio-tiempo a partir de la relación de un adentro y un afuera: "el cuerpo no es un objeto exterior cualquiera, asiste silenciosamente a mis palabras y mis actos" (Ponty 1986: 11).

> [...] el cuerpo vivido es una estructura experencial fenoménica que funciona como nuestra conciencia subjetiva sumergida en un mundo diferenciado por contextos históricos, socioculturales y medioambientales. El cuerpo vivido es el sujeto de las acciones habituales que pueden realizarse independientemente de la intervención iluminadora y explicativa de la razón (Pelinsky 14: 2005).

---

[17] Martínez Ulloa, J. (2009). El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical. *Revista Musical Chilena, 63*(211), p. 54-65.

[18] El concepto de rizoma fue un concepto acuñado por Deleuze y Guattari. Corresponde a un modelo descriptivo en el cual la estructura no sigue una subordinación jerárquica.

En el mismo sentido, Fernando de Toro hace una referencia en sentido lacaniano con respecto a lo que llama “meta-corporalidad”, que en el caso particular de Kurapel, define como lenguaje artístico del performance:

> […] su cuerpo, usado, transformado, traspasado, diseminado…como una herramienta de expresión mítica y política de reacción liberadora frente al estado actual del mundo y sus poderes hegemónicos (de Toro, F 2018: 15).

En *“Prometeo encadenado según Alberto Kurapel”*, “*La Fuerza”* o “*Pouvoir”* es la presencia/ausente, la Voz -OFF “de un francófono que enuncia en dos idiomas (español/francés):

> “Esta pronunciación lentamente, sílaba a sílaba, con un ruido de fondo de martillar sobre una roca, extrañísimo. Todo esto fundido, apareciendo y desapareciendo en la Sinfonía de Brahms y Marieta” (Kurapel 1989: 22).

La fractura con que el performance aborda la expresión sonora se manifiesta “cada vez que escribe/actúa/enuncia en dos lenguas simultaneas: español y francés. Una le pertenece, la otra es adquirida” (de Toro, F 2018: 38). Superar la fractura para Kurapel, significa habitar otro espacio de diferenciación, a partir del cual deconstruye y desterritorializa su lenguaje y el adquirido para luego resignificarlo en un nuevo discurso que se resiste al reduccionismo. El espacio de Kurapel es de negociación y de adaptación donde coexisten diversas expresiones, desafiando su *statu quo* en el contexto de la modernidad descrita en Vattimo como:

> “una visión de la historia entendida como progreso, es decir, precisamente de conformidad con los mecanismos de legitimación que caracteriza a la modernidad” (Vattimo 1985: 14).

Ahora bien, Kurapel se sitúa en una modernidad tardía que, siguiendo a Vattimo, corresponde a lo que define como “un lugar en el que tal vez se anuncia para el hombre

una posibilidad de existencia diferente" (1985), y que respondería a la definición que encontramos en Adorno (1953) respecto al performance como "lugarteniente" del sujeto social quien asume el fragmento de su escritura intersticial como lucha en contra de lo absoluto, como visión crítica ante la cosificación de la obra con que resiste a los mecanismos de dominación y consumo. De esta forma, el acto subversivo corresponde a la performance en donde la voz cantada y la voz hablada, las formas y estilos musicales son abordadas como una aparente fusión de sonoridades, pero que en definitiva, la diversidad de identidades musicales representa el recorrido nómade en respuesta a la diferenciación entre la memoria del origen particular del "Yo" y la memoria colectiva o memoria histórica, a partir de las referencias entregadas por Aleida Assman (2009) mediante los conceptos de "Funtionsgedächtnis" y "Speichergedächtnis" , nociones que Alfonso de Toro traduce como:

> "el primero como "memoria funcional" entendida como el recuerdo de referencia de grupo, como selectividad, valorización y orientación al futuro, mientras que el segundo lo traduzco como "memoria almacenada" que es la forma de recordar la historia, una memoria de segundo orden, se trata de una "memoria de memorias" que absorbe todo aquello que ha perdido su relación vital con el presente" (A. de Toro 2014: 72).

Alberto Kurapel y el Canto Nuevo

Durante los primeros años del gobierno de Salvador Allende, y a la par de su carrera de actor, Alberto Kurapel explora los espacios musicales de la época como cantautor popular, donde establece vínculos con representantes del movimiento de la Nueva Canción Chilena. En ese contexto oficia como recitador en la obra *Canto al programa* (1970), escrita y musicalizada por Julio Rojas, Luis Advis y Sergio Ortega. En la cantata, Kurapel figura como Alberto Sendra y participa en la grabación junto a Inti-Illimani. La obra fue

grabada por la Discoteca del Cantar Popular (DICAP), sello discográfico chileno cuyo propósito, con un claro sentido político y contestatario, fue apoyar a los músicos nacionales. La DICAP contribuyó principalmente a difundir el género de la Nueva Canción, lo que la convirtió en el principal soporte discográfico del movimiento.

La efervescencia política y social que caracterizó la época de los años setenta se reflejó en la masividad de los encuentros artísticos y culturales en el país, situación que comprometió cada vez más la presencia de Alberto Sendra (Kurapel) en los escenarios nacionales. Kurapel destaca en su rol de actor del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) y como cantautor popular. Con frecuencia se podía escuchar su música en la peña de los Parra y en Chile Ríe y Canta, lugares emblemáticos del Parque O´Higgins donde compartió junto a Roberto Parra, Quelentaro y Víctor Jara[19]. Así, el compromiso político y social que asumió se ha expresado a lo largo de su carrera artística como actor, director, poeta, músico y creador del Teatro-Performance. Sin afiliación partidista, pero vinculado a un pensamiento de izquierda, su carrera se remonta a 1966, año en que ingresó como estudiante a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Allí destacó por sus capacidades actorales, creativas y reflexivas, lo que más tarde le significó integrar el elenco estable del Departamento de Teatro de esta institución académica (DETUCH). En ese espacio participó en los estrenos de obras como *Viet-Rock* (1969), *El señor Puntilla y su criado Matti* (1970), *El degenéresis* (1970), *El jardín de los cerezos* (1971), *La madre* (1971), *Los que van quedando en el camino* (1969), *Chiloé cielos cubiertos* (1972) y *George Dandin* (1973).

Su formación teatral y su experiencia como cantautor durante la Unidad Popular se traducen en una expresión del exilio a partir de la vivencia de la carencia material y del estado de precariedad de los escenarios improvisados

[19] Laura Jordán hace referencia al lugar que ocupa Kurapel en las principales peñas de Santiago en su rol de cantautor, donde comparte con importantes figuras de la Nueva Canción chilena.

quebequenses, un nuevo territorio que construye con las sobras de una sociedad de consumo y con otros códigos culturales. En 1981, Alberto Kurapel funda la *Compagnie des Arts Exilio*, aunque el trabajo creativo lo inicia en 1974, con lo cual podemos establecer que la experiencia primaria del teatro-performance se encuentra en su rol de cantautor con anterioridad a las obras teatrales que fueron reunidas en *3 performances teatrales*. Desde su lugar de músico y poeta, Kurapel asume la voz cantada como acto de denuncia resignificando la figura del trovador, la cual introduce en su escritura dramática y performance:

> Llegando al exilio a Canadá en 1974, continué cantando otro canto; anteriormente recorría peñas y lugares del territorio chileno cantando mis composiciones donde asomaban las situaciones que me iban afectando como cantautor. Ahora mi canto era el de la derrota, la masacre, los prisioneros políticos, más tarde sería el de los fusilados, los desaparecidos, los torturados. Con mi guitarra recorría diversos puntos de Canadá y otros países, canté en escenarios, en comedores de fábricas, en salas de clases, en iglesias, en sitios eriazos. En todas mis presentaciones asomaba la curva dramática, las premisas, los objetivos, con la misma fuerza con que emergía lo planteado en *El pequeño organon para el teatro d*e *Brecht* (Kurapel 2010: 17).

La influencia de la tradición campesina del folklor determinó su relación con géneros y estilos, historias, diálogos y sonoridades que el performance instala posteriormente en el contexto del exilio canadiense, mientras intensifica su latinoamericanísmo en la memoria. Desde allí proyecta un nuevo espacio inscrito en “la orilla”, desde el cual devela la exclusión, la carencia y la marginalidad. Estamos ante un espacio adquirido y otro que porta en su memoria, un espacio *indentado* –entre recuerdos y el presente– que reproduce entre la lengua y el habla. En el ensayo “Estación Artificial: Expresión Escénica de Exilio” (2011), Kurapel hace hincapié en dos afirmaciones que abordaremos con mayor profundidad a lo largo de nuestro estudio. Por una parte, menciona la condición bilingüe de la lengua en su performance como necesidad de marcar la diferencia a través de la repetición de acciones, a partir de lo cual la voz cumple la función de

transportar las texturas sonoras. Por otra parte, enfrenta la traducción como un dilema comunicacional, a pesar de la precisión o exactitud con la cual se traduzca una palabra, aun así el sentido de la expresión no será la misma. Para Kurapel, ambas circunstancias configuran un lenguaje de exilio:

> La imagen que se produce al decir la palabra *mesa* en castellano no es la misma cuando se dice en francés. Las mesas del continente latinoamericano, aunque diferentes entre ellas tienen ciertas características inmutables que nos dibujan una imagen más o menos común. La voz *mesa* dicha en francés producirá en el espectador otra configuración que se apoyará lógicamente, en las referencias particulares que tiene la comunidad francófona o anglófona; a esto se agrega que las imágenes que tengo antes de pronunciar la palabra *mesa* son muchas y todas pertenecen a *mesas* que vi, que tuve, con las que viví más de veinte años y una que otra mesa canadiense (Kurapel 2011: 40).

La transmedialidad en la práctica espectacular del Teatro-Performance es otra de las características notables que Kurapel introduce en sus obras, integrando a la escena proyecciones de cine más allá de un sentido decorativo o documental. Aunque nos referiremos a ello más adelante, por ejemplo, en la obra *Off-Off-Off ou sur le toit de Pablo Neruda* (1987), Kurapel introduce imágenes cinematográficas sobre un texto hablado en dos lenguas, mientras al costado de la escena en blanco y negro se advierte la presencia de una pianista, quien, con movimientos esquematizados, acompaña el gesto vocal y la voz gutural de *Mario*, personaje interpretado por Kurapel. La imagen reproduce un espacio operático moderno, donde ningún elemento de la escena es desplazado; cada uno de los medios tecnológicos, secuencias de cine, sonoridades, actores, bailarines y músicos, articulan una red de signos con que se reproduce la pérdida de la certidumbre del sujeto desarraigado. En este sentido, Fernando de Toro sitúa la escritura del autor como postmoderna y postcolonial, en la cual los signos dan cuenta de unidades de manifestación teatral en tanto procesos significantes heterogéneos. En la espectacularidad del Teatro-Performance, la voz cantada y la voz actuada se vuelven

resonadores de la memoria e integran una red significante que sitúa al performance en perspectiva de la otredad, una distancia que es apreciada en la tesitura vocal del artista y que se expresa mediante sonoridades aparentemente desconectadas, un territorio fragmentado y afectado por acontecimientos musicales excéntricos; sin embargo, se trata de un acto intencionado, cuyo propósito es generar una sensación de artificialidad. Teatro y performance son removidos de sus singularidades afectando, con ello, la unicidad de la teatralidad, lo cual pone en jaque a la escritura al disponer de ella en forma de fragmentos o de meta-textos. En este sentido, la música, en su forma más primigenia en tanto sonoridad, comporta la presencia del *archí*, un tejido polimorfo y complejo, donde la ritualidad está presente en el hacedor de música y es cuando el sonido de la voz se comporta como resonancia. Kurapel expone el cuerpo a la transfiguración de la conciencia sonora espaciada entre la voz actuada y la voz cantada lo que produce una huella, una vibración en continuo movimiento.

> El hecho de que la voz se espacie en su resonancia indica la marca de un desplazamiento en la interioridad que la voz produce y donde ella repercute. En esta demora del interior inducida por la resonancia, la voz se desdobla y, por consiguiente, todo lo que se puede decir de su unidad o de su homogeneidad se mantiene ligado al dicho desdoblamiento (Durán, C. 2015: 50).

Mientras en la Nueva Canción Chilena el imaginario latinoamericano actúa como principio de la identidad, en las sonoridades del Teatro- Performance la problemática radica en el fenómeno de alteridad.

> La transculturalidad origina una cultura más o menos híbrida, en la medida que lo vernáculo es contaminado por este Otro y este Otro por lo vernáculo. Esta contaminación es una señal positiva según la concepción de Homi Bhabha (1994), y Edward Said (1978 y 1993), pues es en ella donde se encuentra la transculturalidad y es aquí, según mi opinión, donde mundialización y transdisciplinariedad se encuentran (de Toro, F 2018: 61).

Es el principio de otredad lo que diferencia a las sonoridades del Teatro Performance de la Nueva Canción Chilena, ya que esta última corresponde a una expresión colectiva que obedece a un contexto específico:

> Esta es la situación de contexto en que se desarrolla la Nueva Canción del Cono Sur, cuyo papel se encuentra auto asignado para interpretar los acontecimientos y los sentimientos de una sociedad en estado de excepción comunicándolos a través de sus crónicas cantadas, de la poesía musicalizada o del canto poético de la nueva trova (Díaz-Inostroza 2016: 21).

Algunas conclusiones

Hablar sobre la experiencia del Teatro-Performance de Alberto Kurapel resulta complejo y desafiante, pues no solo estamos ante una nueva forma de expresión escénica, sino ante una red significante que comporta diferentes lenguajes, un tipo de narración fragmentada, asincrónica y atópica. Tras su originalidad, Kurapel expone el drama del exilio en toda su dimensión, una teatralidad espectacular y performativa en la que el fenómeno de otredad es abordado como un devenir desde el cual operan los desdoblamientos del artista, que expresan un sentimiento derrotado y una desafección del sujeto por la pérdida de pertenencia. El carácter bilingüe entre el español y el francés, característica de su primer exilio, expone la negación del ser/sujeto afectado por la ausencia de sí mismo y la imposición de un otro. La pérdida del hogar está representada por la fractura política que lo posiciona en presencia de una geografía distante y lo enfrenta a una segunda lengua desconocida e impuesta por las circunstancias del destierro. En sus obras no existen límites que medien sus desdoblamientos como actor, músico y creador, todos son intervinientes del espacio escénico. Desde allí el canto ejerce una acción primordial de memoria: la voz cantada o hablada es la letra presente/ausente con que explora el cuerpo material, volviéndolo expresivo, sensible y georreferencial, a través de lo cual, Kurapel hace evidente el problema del margen, así como el de los mecanismos de dominación cultural. La

marginalidad en el Teatro-Performance, es asumida como resistencia y no como una estructura opresiva, a la cual se llega por medio de la lucha y el acto de dolor. Estas sonoridades híbridas trascurren entre la experiencia musical del neofolklor chileno, el country, el ragtime y el jazz norteamericano. Los diferentes estilos musicales permiten apreciar los quiebres rítmicos y los intervalos abiertos, lo que se advierte a menudo como disonancia y nomadismo sonoro, especialmente en la composición de tonadas y cuecas que relatan la tortura, las desapariciones, los fusilamientos. Por lo mismo, la expresión de lo musical conlleva una especie de tránsito del artista entre lo ritual y el chamanismo, entre la palabra y el gesto sonoro e instrumental. Es por lo que la expresión sonora del Teatro-Performance aporta una dimensión antropológica y semántica en que se produce una reterritorialización del signo como extrañamiento. Las sonoridades aparentemente incoherentes y ruidosas obedecen a una provocación frente a un estado inconcluso, de alerta, de rebeldía, que alude a un pasado/presente, a una presencia/ausente representando el lugar no escrito, esa página en blanco desde la cual Kurapel genera un nuevo lenguaje interviniendo las estructuras transtextuales. En este sentido, la importancia del Teatro-Performance en los últimos cincuenta años radica en el valor impreso en la expresión del exilio como género artístico, mediante el cual se manifiestan los diferentes estados de la memoria. Por lo mismo, la creación de Alberto Kurapel y su teatralidad representan un aporte invaluable a la reconstrucción del pasado reciente, una invitación a prosperar en la apertura de espacios de creación e investigación artística latinoamericana, tal cual fue el interés de Fernando de Toro, quien abrió y condujo en vida una brillante línea de investigación en torno a la experiencia del Teatro-Performance de Kurapel, actividad que llevó a cabo durante más de treinta años y que compartió junto Alfonso de Toro, académico de la Universidad de Leipzig en Alemania. Esta situación le otorga un sello doblemente excepcional a su trabajo, pues ambos académicos, de manera magistral logran instalar un

enfoque transcultural y genuino que ha resultado fundamental para los estudios semióticos, literarios y teatrales a la luz de los conceptos de identidad, alteridad, tercer espacio, hibridez, transmedialidad y postmodernidad, y de los aportes teóricos esenciales de Barthes, Derrida, Lacan, Bhabha, Said y Spivak. Desde allí podemos establecer un primer acercamiento a las expresiones sonoras del Teatro-Performance, en las que se manifiesta el estado de liberación individual: ¿quién sufre?, ¿qué sufre?, ¿para qué sufre? Hablamos de un cuerpo político, un soporte –tekné– que media las relaciones de utilidad entre el artista, la técnica y el público, y en el que se observa un quiebre de la tradición estética aureática, tal como lo expresa W. Benjamin (2003). La experiencia del exilio en Kurapel, representa el fracaso del proletariado frente a los medios de producción y de reproducción del capitalismo, en los que lo "humano" es despojado de su "humanidad", y cuya representación es la de un "objeto capital" portador de desastre y aniquilamiento.

Bibliografía

Adorno, Theodor. 1953. *El artista como lugarteniente.* Alemania*:* Merkur. Traducción al castellano 1962 en: *Notas de literatura*. Barcelona España: Ariel.

Advis, Luis, Ortega, Sergio, Rojas, Julio. 1970. *Canto al Programa.* Discoteca del Cantar popular *Dicap.*

Benjamin,Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México: Itaca.

Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.

Beauvoir, Simone de. 1949.Le deuxiéme sexe I-II. Francia: Galimard

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1975. *Rhizome*. Paris:Minuit

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1978. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era

Deleuze, Gilles. 1989. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco.*Buenos Aires : Paidós.

Derrida, Jacques. 1967. L'écriture et la différence. Paris: Éditions du Seuil.

Díaz-Inostroza, Patricia. 2016. *Yo no canto por cantar: Cantares de resistencia en el Cono Sur*. Santiago de Chile: Memoriarte.

Durán, Cristóbal. 2015. "Una voz temblorosa. Música y auto-afección en Jacques Derrida" en Aisthesis n°58, pp.46-58.

Eliade, Mircea. 2009. *Tratado de historia de las religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado.* Madrid: Cristiandad.

Genette, Gérard. 2001. *Umbrales.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Kurapel, Alberto. 1987. *3 Performances Teatrales: "Exitlio in pectore extrañamiento", "Mémoire 85 / Olvido 86", "Off-Off-Off ou sur le toit de Pablo Neruda".* Montreal: Humanitas, Nouvelle Optique.

Kurapel, Alberto. 2010. *El actor performer*. Santiago de Chile: Cuarto Propio

Kurapel, Alberto. 2011. *Estación artificial: Expresión escénica de exilio.* Santiago de Chile: Les Éditions du Trottoir.

Marinis, Marco de. 1980. "Le spectacle comme texte", en Sémiologie et théâtre, Université de Lyon II/Certec, Lyon, pp.195-258.

Martínez Ulloa, Jorge. 2009. *"El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical"*, en *Revista Musical Chilena*, Facultad de Artes Universidad de Chile, pp. 54-65.

Merleau-Ponty, Maurice. 1999. *La prose du monde.* Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. 1986. *El ojo y el espíritu.* Buenos Aires: Paidós.

Nancy, Jean-Luc. 2003b.*Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Pelinsky, Ramón. 2005. "Corporeidad y experiencia musical", en Revista Transcultural de Música, n°9. Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, pp.0-64.

Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Random House

Sartre, Jean-Paul. 1954. *El ser y la nada*: ensayo de ontología fenomenológica. Buenos Aires: Ibero-Americana, 2° edición.

Spivak, Gayatri C. 1998. *"¿Puede hablar el sujeto subalterno?* "en Revista Orbis Tertius III, n°6, Buenos Aires, pp.189-235.

Toro, Alfonso de. 2009. *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones-Transmedializaciones-Cuerpo. Alemania: OLMS.*

Toro, Fernando de. 2014. *Semiótica del teatro: Del texto dramático a la puesta en escena*. México: Paso de Gato.

Toro, Fernando de y Toro, Alfonso de. 2018. *Alberto Kurapel: Teatro-performance, alteridad y memoria.* Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Ubersfeld, Anne. 1981.*Lire le théâtre 2. L'école du spectateur*. Paris: Éditions Sociales.

Vatimmo, Gianni. 1986.El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna. Barcelona: Gedisa.